

# Säulenheilige

Die Musikgeschichte ist eine Geschichte der falschen Urteile. Als der Leipziger Rat der Stadt Johann Sebastian Bach berief, tat er dies mit dem Zusatz, daß man auf dritte Qualität zurückgreifen müsse, da die erste (Telemann) und zweite kompositorische Kategorie bereits anderweitig verpflichtet wären. Wolfgang Amadeus Mozart galt in Wien als widerspenstiges Talent von durchaus großen Gaben, das sich aber in eine gleichwertige Reihe von mehreren Komponisten einreichte. Und wer die musikalische Sammelkritik über Wien Anfang 1828 in der *Allgemeinen Musikzeitung* liest – und zwar über die Märzwoche, in der Franz Schubert im Wiener Musikverein sein einziges öffentliches Konzert veranstaltete –, der nimmt erstaunt zur Kenntnis, daß dieses musikgeschichtlich so große Ereignis unter dem Vermerk »Des weiteren gab es...« abgehandelt wurde. Schubert erscheint unter manchen heute längst vergessenen Nennungen als lokale Wiener Musikpersönlichkeit mit dem Drang zu Größerem. Alles aber sei vom wahren Stern des damaligen Musikhimmels in den Schatten gestellt worden: von Niccolò Paganini. Diese Reihe ließe sich beliebig fortsetzen über Bruckner (Brahms bezeichnete ihn als armen Irren, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben), Mahler oder zum Beispiel Anton Webern. Solche Einschätzungen relativieren auch die scheinbar zumindest partiell »richtigen« Beurteilungen eines Josquin (Luther: Er ist der Noten Meister), Händel, Haydn oder Brahms und manch anderer.

Vorsicht also scheint in ganz unterschiedliche Richtung geboten: auch hin auf scheinbare Selbstverständlichkeiten einer durch die Geschichte sanktionierten Relevanz oder Größe eines Komponisten. Das hat sich ja als allgemein anerkannter Maßstab etabliert. Unabhängig von den Einschätzungen aus der unmittelbaren Gegenwart hat die Kategorie des Bleibens (oder des Wieder-Kommens, wie zum Beispiel bei Johann Sebastian Bach) das entschieden größere Gewicht für die Bewertung einer schöpferischen Tat und von deren Tiefe. Die in der Romantik manifest gewordene Einschätzung des Überzeitlichen, der von der Geschichte entbundenen, fortwährenden (ja: ewigen) Gültigkeit ist auch heute noch in ästhetischer Auseinandersetzung weitgehend unwidersprochen. (Aber wissen wir, wie viel

Furie des Vergessens anheimfallen wird, wissen wir, ob nicht neue Zentren des Schaffens aus der Geschichte hervorgeholt werden, die dann noch tiefere Bedeutung für sich beanspruchen? Und ist das dann wirklich größere Wahrheit, oder nur eine, die gewandelten Ansprüchen genauer entspricht? Und was ist mit dem Werk zum Beispiel eines Schumann oder Mahler, wenn es einmal nicht mehr zur Kenntnis kommt oder genommen wird?).

Im Felde solcher Unsicherheiten gedieh und gedeiht das Tagesgeschäft, das ganz anderes im Sinne hat, als einer vermeintlichen Wahrheit nachzuspüren. Unser von kapitalistischen Marktgesetzen (bewußt oder unbewußt) korrumpiertes Denken zielt auf schnelle Verwertbarkeit. An oberster Stelle rangiert hierbei die ökonomische Verwertbarkeit, also die gewinnbringende Verkäuflichkeit, aber es gibt diverse Derivate davon, in denen sich die Kunstmusik (die mit Ökonomie schon auf Kriegsfuß stand, als es diesen Begriff noch gar nicht gab) in erster Linie ansiedelt: Hier sind Effekt bis hin zum Schock, Schlagwort-Faßlichkeit, Sensation, der Fetisch des Fortschritts oder auch der integrierte Außenseiter eines Hofnarren, der Wahrheiten sagen darf, um sie nicht in Gang zu setzen, zu nennen. All diese Momente überlagern und beeinflussen, ob wir das wollen oder nicht, unser gegenwärtiges Musikleben. Jedes musikalische Schaffen, auch wenn es ganz ungeschützt, ganz »rein« aus kompositorischer Seele kommt, gerät in diesen Strudel – und wenn es sich vollkommen verweigert, wird es (es will es ja nicht anders) vom Betrieb ausgelöscht. Und dieser Strudel schafft sich, gewissermaßen als Stützpfeiler, als Wegmarken, als Bannerträger oder als Logos, seine Säulenheiligen. Wer so eine Position erringt, hat seinen festen Stellenwert, er ist im Geschäft konkret anpreisbar, zumindest via Umwegrentabilität vermarktbar. Der einzelne mag daran selbst aktiv mitwirken (das sind die mit den Marktgesetzen Vertrauten, die kühl Berechnenden), er mag sich mitreißen lassen, indem er einen künstlerischen Ansatz gleichsam als Markenzeichen immer wieder repliziert, er mag sich sogar aktiv widersetzen, gegen die Mechanismen anschreiben und gerade dadurch (das ist die Infamie des freien Marktes) die Position des querständigen, des rückkehrenden verlorenen Sohns erwerben. Meist greifen sogar diese Aspekte ineinander und werden vermischt mit der Überzeugung, konsequent nur dem eigenen schöpferischen Willen zu gehorchen. All dies hat nichts oder kaum etwas mit dem oben beschriebenen Spüren nach überzeitlicher Wahrheit zu tun, gleichwohl entsteht sie, zumindest flüstert das uns unser vielleicht immer noch

ungebrochener Kulturoptimismus ein, in diesem Gewühle.

Aber wie, aber wo? Klar sollte sein, daß unsere Listen ebenso fehlerhaft oder zumindest zeitlich gebunden sind wie die des Leipziger Rats um 1720, wo Telemann weit vor Bach rangierte, oder wie das Urteil des Wien-Korrespondenten 1828, der Paganini meilenweit über den lokalen Kleinmeister Schubert stellte. Und klar sollte auch sein, daß sie geprägt sind durch den jeweiligen Kulturkreis, aus dem heraus sie entstehen: die westeuropäische Perspektive einer Kanonbildung beispielsweise wird immer eine andere sein als die osteuropäische oder amerikanische. Die Listen aber gibt es: Karlheinz Stockhausen ist der größte Komponist vom Sirius, Helmut Lachenmann ist der größte Setzer des negativen Klangs, Brian Ferneyhough ist der größte Komplexer, Pierre Boulez ist der größte Klangfarb-Strukturalist, Mauricio Kagel ist der größte Umweltklang-Verwerter, Luigi Nono ist der größte Gesellschafts-Utopist mit letztendlicher Innen-Rückwendung, Iannis Xenakis ist der größte Ritual-Stochastiker, Morton Feldman ist der größte zerebrale Netzwerker, John Cage ist der größte anarchische Los-Lasser, György Ligeti ist der größte fraktale Klangwirker, Witold Lutoslawski ist der größte Zufalls-Kontrollleur, Hans Joachim Hespos ist der größte Schrägtreter, Conlon Nancarrow ist der größte Rhythmus-Metren-Schichter, Giacinto Scelsi ist der größte Einton-Konzentrator, György Kurtág ist der größte Suggestiv-Spürer im Kleinen, Bernd Alois Zimmermann ist der größte Zeitschichter, Steve Reich der größte Reputations-Mechanist, Wolfgang Rihm ist der größte deutsche Universalkomponist im Inneren, Tan Dun ist der größte weltmusikalische Überstülper, Galina Ustvol'skaja ist die größte Depressive im Glauben, Laurie Anderson ist die größte High-Fly-Entertainerin und und und... Jemand vergessen? Viele! Polystilist Schnittke, Spektralist Grisey, Union Worker Andriessen, Folklorist und Collagist Berio, Romantik-Reformist Penderecki, Fremdweltengänger Vivier, Mystizist Crumb, Werteverteidiger Henze, der sanfte Dauerluller Glass, der Maul- und Gestenwirker Schnebel, der Klangscholastiker Walter Zimmermann, der hitverdächtige Górecki, der Klangbeter Pärt. Und und und ...

All dies sind Spartierungen (genannt wurden nur Komponisten, die altersmäßig das halbe Jahrhundert meist längst überschritten haben), zumeist hilflose, wenngleich sie durchaus einen jeweiligen schöpferischen Aspekt berühren. Mit ihnen aber werden Profilierungen geschaffen, letztlich das Geschäft des Zeitgenössischen betrieben. (Zu vermuten ist, daß im Bereich der bildenden Kunst mit ihrer direkten, aktienähnlichen Verwertung

die Auseinandersetzung noch mit härteren Bandagen geführt wird.) Vieles greift hier ineinander. Auch manch ein Komponist reiht sich ein, erhöht dadurch seinen Marktwert. Ein Krzysztof Penderecki etwa spielt mittlerweile bewußt die Rolle des musikalischen Retters vor »übler konstruktivistischer Technokratie«, seine Stücke sind gegen den Common sense der Avantgarde angeschrieben, leben aus demonstrativem Angehen dagegen und vom Schulteranschluß mit konservativen musikalischen Hörschichten, die sich nicht zuletzt aus den Kreisen der katholischen Kirche und entsprechenden Kulturbewahrungsträgern anderer Glaubensgemeinschaften rekrutieren. Auch ein Karlheinz Stockhausen inszeniert seine transuniversale Sendemission bewußt und mitunter bis zur Lächerlichkeit im Wissen, daß der Markt von ihm die Provokation der im Seichten schöpfenden Pauschalweise erwartet. Und hat sich nicht auch etwa ein Arvo Pärt auf die Schiene der Verinnerlichungs-Einfalt begeben, die er immer wieder bedient, da die Kreise seiner Hörer nichts anderes von ihm erwarten? Was unter solchen Tendenzen leidet, ist die fortwährende Auseinandersetzung mit neuen Reibflächen, mit ständig sich änderndem Hörverhalten, mit dem Gebot schöpferischer Neuheit. Das aber sind letztlich Randerscheinungen, vielleicht individuelle Inszenierungen (die freilich der Einzelne nie zugeben würde, da er stets das Postulat des unbedingt Eigenen davorstellt).

Weit gravierender greift der musikalische Markt im Miteinander von Tonträgerproduzenten, Marketingstrategen, Organisatoren und nicht zuletzt der Musikkritik in die Hierarchien-Bildung ein. Und gerne klammert man sich dabei an oben genannte Größen, die per se wie eine Rückversicherung wirken. Wie bei den meisten heutigen Interviews, die großmedial vermarktet werden, zählt weniger was gesagt wird, als wer es gesagt hat. (Wenn ein Junge von der Straße »tot oder lebend« sagt, ist es Banalität, wenn George W. Bush mit gleichen Worten Osama Bin Laden hinterher spürt, dann ist es von fundamentaler und globaler Bedeutung.) Der Markt braucht Bezugspersonen, und sie werden nach Kompatibilität ausgesucht. Hierbei ist die Grenze der Vorzeigbarkeit ausgesprochen weit, der freie Markt hat einen großen Magen, seine Anpassungsfähigkeit ist, soweit er nicht selbst in Frage gestellt wird, grenzenlos. Dirty oder ugly sind ebensowenig ein Problem wie exquisit, spiritualistisch oder mönchskuttenfromm. Auf dieser Basis entstehen scheinbar eherne Wertegerüste, in die die Großkomponisten (die wirklichen wie die dazu erklärten) eingehängt werden. In Wirklichkeit freilich ist es dem Markt 9

egal, ob seine Einstufungen in zwanzig oder fünfzig Jahren noch gelten. Einzig akzeptierte Dauer ist die der verwertbaren Umsetzung. Sobald schwarze Zahlen geschrieben werden, hat sich das Prinzip bewährt.

Das in heutiger Gesellschaft so populäre In-Out-Denken spielt dabei, wenn auch stets verdeckt (da man dessen Plumpheit nicht offen akzeptiert), eine maßgebliche Rolle. Musik der Stille ist »in«, dann wieder Musik der Verweigerung, Musik des Repetitiven oder des Loops, Musik pop- oder technoartiger Elementarwucht, Weltmusik oder postmoderne Aufmüpfigkeit – und ein paar Jahre später sind gleiche Tendenzen schon wieder »out«. In diesen Bewegungen werden Komponisten wie von Geysiren nach oben gespült, werden zu Ikonen des Andersartigen, gar des Durchbruchs. Mit Nachlassen des Spülwassers geraten sie ebenso schnell wieder in Vergessenheit, rücken ins zweite oder dritte Glied zurück. Das einzelne Werk, gar die individuell sich äußernde Aussage gelten wenig gegenüber dem Einlösen bzw. Verfehlen des jeweils Attraktiven. Ein Kritiker etwa, der bei einem Werk konstruktive Stichhaltigkeit einklagt, kann in »Anything-goes«-Hochzeiten belächelt werden, schon ein Jahrzehnt später mag dem gleichen Argument wieder große Relevanz beigemessen werden.

Kanon-Bildungen, letztlich solche der Schaffung von Glaubensgemeinschaften, die sich der Werte-Raserei entgegenstellen, können diese Prozesse partiell verlangsamten (zu denken wäre an den IRCAM-Spektralist-Kanon, an den Stille-Kanon der Wandelweiser-Gruppe, an den Kanon modal-meditativer Konzentration im Sinne von Pärt oder Gubaidulina, der bei vielen Komponisten in osteuropäischen Ländern von prägendem Gewicht ist, an den Minimalismus-Kanon und vieles mehr). Aber eine Entsprechung zum seriellen Kanon, der die Musik über mehr als ein Jahrzehnt auf autoritäre Weise umgreifend zusammenband, dürfte unter den heutigen Umständen kaum mehr gelingen. (Selbstverständlich ist dabei die Frage, ob solches überhaupt zu wünschen wäre.)

Was auf der Strecke bleibt, ist letztlich das schöpferische Individuum. Natürlich: es kann einfach nicht mitspielen. Dabei aber kann es nicht verhindern, daß es mitgespielt oder daß ihm mitgespielt wird. Geschieht dies, dann gerät das Individuum in oben umrissene Mühlen. Geschieht es nicht (ist das besser oder schlechter?), dann bewegt es sich außerhalb des gesellschaftlichen Bewußtseins; es wird nicht wahrgenommen. Der Sinn von Kunst aber ist Wahrnehmung. Und so treten sich Teufel und Beelzebub gegenseitig auf den Fuß. Wir wissen

10 nicht, ob in, sagen wir, hundert Jahren einige

der jetzigen Säulenheiligen oder ob jemand, den heute kaum jemand zur Kenntnis nimmt, als prägende musikalische Persönlichkeit dieser Zeit aufgefaßt werden wird. (Das gibt es nicht in Zeiten informeller Vernetzung? Was ist beziehungsweise war mit Satie, Webern, Scelsi, Kurtág, Nancarrow?) Noch weniger Bescheid wissen wir über das Gefälle der ästhetischen Wertung. Wer ist, ins Heute projiziert, Schubert, wer ist Lachner, wer ist Mozart, wer Kuhlau?

Zu wissen aber, daß wir das nicht wissen, ist Gewinn – vielleicht der einzige, der uns bleibt. Das gebietet Mißtrauen gegenüber Mode und Gegenwartshierarchien und verweist uns auf das einzige, was uns bleibt: Unabhängig von den Vorurteilen des Markts, von kanonischen Einschränkungen und Rastern, von modischen Größen und Groß-Gemachten auf die schöpferische Tat zu blicken und uns von ihr anregen zu lassen. Und daß wir, so bereichert, uns im Unterholz mit den Macheten des Verstandes und der Sinnlichkeit voran kämpfen im Bewußtsein, den Weg nicht zu kennen, aber an seinem Finden mitzuarbeiten. ■